

volgt de gids?

Nieuwe perspectieven voor educatie
en gidsing in kunstmusea

PARTNERS, AUTEURS EN MEDEWERKERS

De Koning Boudewijnstichting dankt de partners die aan dit project hebben meegewerkt oprecht voor de constructieve samenwerking: de educatieve diensten van het Museum van Hedendaagse Kunst te Antwerpen (MUHKA) en de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel (KMSKB); VMV, Steunpunt Musea Vlaanderen; het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, de afdeling Beeldende Kunst en Musea, in het bijzonder de museumconsulent publiekswerking, Sofie Van den Bussche.

De auteurs van de bijdragen in deel 1, 'Kunst, musea en educatie. Nieuwe perspectieven', stelden hun inzichten voor op de studiedag 'Volgt de gids? Nieuwe perspectieven voor educatie en gidsing in kunstmusea'. Die vond plaats op 28 maart 2001, in een organisatie van de afdeling Beeldende Kunst en Musea van het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap en de Koning Boudewijnstichting, in samenwerking met VMV, Steunpunt Musea Vlaanderen.

De bijdragen in deel 2, 'Denk aan de gids', zijn deels het resultaat van de thema's die op 4 december 2000 aan bod kwamen tijdens een workshop in het MUHKA, een organisatie van de commissie Publiekswerking van de Vlaamse Museumvereniging. Andere stukken werden speciaal voor dit boek geschreven of bewerkt.

Verantwoordelijke uitgever

Guido Knops, directeur bij de Koning Boudewijnstichting

Leiding

Tinne Vandensande, opdrachthouder bij de Koning Boudewijnstichting

Algemene redactie en eindredactie

Patrick De Rynck en Ivo Adriaenssens
met medewerking van Nathalie Demeyere

Administratieve medewerking

Kathleen Vanginderdeuren, assistente bij de Koning Boudewijnstichting

Vormgeving Kaligram

Omslag

Guido Reni, Sibylle © KMSKB
MUHKA, foto Niels Donckers

Druk

Poot Printers

Afgebeelde werken

p. 64, 66, 67, 69, 80, 81, 84, 85 © KMSKB
p. 99 © Phaidon Press Limited, London

© 2001 Koning Boudewijnstichting

D/2001/2893/08

ISBN 90-5130-350-5

NUGI 939

AUTEURS

Gert Bakx, arts-therapeut

Joris Capenberghs, kunsthistoricus en antropoloog

Guido C. De Dijn, adviseur cultureel erfgoed bij het Provinciebestuur Limburg

Peter De Graeve, docent filosofie aan de Sint-Lucas Hogeschool
voor Wetenschap en Kunst in Gent

Eric de Kuyper, auteur

Dominiek Dendooven, educatief medewerker bij de Stedelijke Musea van Ieper

Willem Elias, hoofddocent en voorzitter van de vakgroep
Sociaal-Culturele Agogiek aan de VUB

Noortje Heyboer, regionaal manager voor de Benelux en Scandinavië bij Antenna Audio

Eilean Hooper-Greenhill, hoofd van het *Department of Museum Studies*,
University of Leicester (G.B.)

Marianne Knop, educatief medewerker bij de KMSKB

Fieke Konijn, docent kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit in Amsterdam

Vic Mees, psycholoog, gids bij Antwerpen Averechts v.z.w.

Key Minnebo, zelfstandig gids

Michael J. Parsons, professor aan het *Department of Art Education*,
The Ohio State University (V.S.)

Janien Prummel, educatief medewerker bij tentoonstellingen en musea,
waaronder het MUHKA

Peggy Saey, educatief medewerker bij het MUHKA

Marcel Spierts, andragoloog, docent aan de Hogeschool van Amsterdam
en de Haagse Hogeschool

Jan Van Alsenoy, communicatieadviseur bij de Vereniging van Vlaamse Steden en Gemeenten
v.z.w. en medewerker van Antwerpen Averechts v.z.w.

Inhoud

| | |
|---|-----|
| WOORD VOORAF | 7 |
| INLEIDING | |
| De ingebouwde spanning tussen kunst en vorming | 9 |
| <i>Marcel Spierts</i> | |
| DEEL 1 | |
| KUNST, MUSEA EN EDUCATIE. NIEUWE PERSPECTIEVEN | |
| Kunst als cognitief en evolutionair <i>resource management</i> . Een existentiële visie | 31 |
| <i>Gert Bakx</i> | |
| Verhalen onthalen. Proeven van denkbeeldige kunst | 51 |
| <i>Peter De Graeve</i> | |
| De lokroep van de ziel. Beeldspraak, artistieke expressie en de mythische blik | 71 |
| <i>Joris Capenberghs</i> | |
| Kunsteducatie en de accentverschuiving naar het beeld | 87 |
| <i>Michael J. Parsons</i> | |
| Een scenario voor een levenslang educatief curriculum | 101 |
| <i>Willem Elias</i> | |
| Het museum als leraar. Museum pedagogie als uitdaging | 115 |
| <i>Eilean Hooper-Greenhill</i> | |
| Mist museumeducatie de boot? Naar een nieuwe museologie | 133 |
| <i>Fieke Konijn</i> | |
| Volwassenen interactief rondleiden in een kunstmuseum. Ontwikkeling van een methodiek ... | 145 |
| <i>Janien Prummel en Peggy Saey</i> | |

DEEL 2

DENK AAN DE GIDS

| | |
|--|-----|
| Kijken met hoofd, hart en handen | 163 |
| <i>Jan Van Alsenoy</i> | |
| Gidsen voor een lege zaal? Het museum als maatschappelijk brandpunt van interpretatie en communicatie | 171 |
| <i>Joris Capenberghs</i> | |
| Een denkbeeldig museum. Mijn verhaal | 175 |
| <i>Marianne Knop</i> | |
| De weg naar professionalisering. De interactieve gids gevormd | 179 |
| <i>Janien Prummel en Peggy Saey</i> | |
| Gidsen en hun rollen. Kleine rondleiding door een verzameling | 183 |
| <i>Key Minnebo</i> | |
| De gids als entertainer? | 187 |
| <i>Vic Mees</i> | |
| Audio- en 'levende' gidsen. Concurrenten, collega's of concullega's? | 189 |
| <i>Noortje Heyboer</i> | |
| Van leider naar begeleider. Gidsen in een interactieve tentoonstelling | 193 |
| <i>Dominiek Dendooven</i> | |
| De gids, leidsman naar de boodschappende dingen | 197 |
| <i>Guido C. De Dijn</i> | |
| De gidscultuur vermoordt de gids | 201 |
| <i>Eric de Kuyper</i> | |
| EPILOOG | 205 |

Verhalen onthalen

Proeven van denkbeeldige kunst

Peter De Graeve

1. In de balzaal van de taal

1.1 SPREKENDE BEELDEN

Spreeken vanuit een theoretisch perspectief over beeldende kunst heeft altijd iets tegenstrijdigs gehad. Op dit soort bijeenkomsten lijken sprekers er vaak op uit een beweeglijke, zwierige wereld te doen verstijven. Vaak is het enige wat ons voor een ware ‘steniging’ onder de begrippenbui kan behoeden de stilzwijgende aanwezigheid (origineel of in reproductie) van het kunstwerk in kwestie. Wie enige ervaring heeft met de strakke droge luchten die waaien in het theoretisch discours, weet hoe zoet en verfrissend imaginaire verwijzingen kunnen smaken. Niet alleen het vertoon van de beelden, ook het gebruik van de ‘beeld-spraak’ - in al z’n facetten: picturaal of sculpturaal, metaforisch of retorisch, filmisch, poëtisch, narratief - werkt stimulerend, als het bekleden van een geraamte met carnavalskostuums... Het doodse kan weer even met zichzelf staan pronken, al blijft ons ook van onder dit bonte textiel de verstarring meedogenloos onbeweeglijk toegrijzen.

In de bespreking van kunsttheorie en kunsteducatie komt men vaak uit op deze cruciale vraag: heeft de theorie die hier het woord voert het wel ‘echt’ over kunst of wordt de verwijzing naar kunst alleen gebruikt om de theorie op te smukken, haar achter fraaie maskers te verbergen? Indien een spreken over kunst al mogelijk is, waarin vindt deze mogelijkheid dan haar grond? In de beeldende kunst of in het spreken (erover)? Of in allebei? Voor één keer zal niet de onmogelijke vraag ‘Wat is kunst?’ onze aandacht trekken maar ‘Wat is spreken over kunst?’ Als vraag zo mogelijk nog onmogelijker...

‘Voor één keer zal niet de onmogelijke vraag ‘Wat is kunst?’ onze aandacht trekken maar ‘Wat is spreken over kunst?’. Als vraag zo mogelijk nog onmogelijker...’

1.2 KUNSTTHEORETISCHE OBSESSIES

Heel wat inventief denkwerk is de voorbije jaren verricht om die eeuwenoude verhouding tussen woord en beeld, tussen theorie en praktijk, of nog, tussen esthetische ervaring en artistiek object, verder te analyseren. Het kan uiteraard nooit de bedoeling zijn om die inspanningen binnen het bestek van een paar bladzijden te evalueren. In deze filosofische aanpak wordt uitgegaan van laten we zeggen een pragmatische vooropstelling, namelijk dat de hedendaagse kunstliefhebber nergens beter dan in de praktijk van het museumbezoek de kans wordt geboden om met kunst een ‘historische’ confrontatie aan te gaan.

De kunsttheoreticus kunnen we vergelijken met een voornaam heerschap dat gebukt gaat onder een weinig benijdenswaardige obsessie: hij wil de balzaal van het paleis vol wegwijzers, hefbomen en verkeerslichten plaatsen, in de rotsvaste overtuiging dat daarmee de dansactiviteit aan inzichtelijkheid en dus aan gemak en sierlijkheid wint.

1.3 SPREKEN MET DE BEELDEN

Laten we de zaak heel even toespitsen. Alvast één aspect lijkt de theorie van oudsher met de (artistieke) praktijk te verbinden: het 'beeld'. Want of ze nu kunstzinnige dingen beweert of niet, er is geen enkele theorie die, tot op zekere hoogte althans, buiten het spreken in beelden kan. Zodra ze echter de behoefte voelt om haar conceptuele kracht in te zetten in het artistieke veld, lijkt samen met haar 'object' ook de aard van haar spreken te veranderen; dan wisselt de taal zelf van gedaante en keert als het ware haar richting om. Het spreken gebeurt nu niet langer in beelden maar met de beelden: het zijn de beelden zelf die als het even kan aan de praat moeten worden gebracht.

'Spreken over kunst heeft steeds op een of andere manier geleid naar een spreken over dit spreken.'

Deze verschuiving zorgt voor een eerste eigenaardigheid: spreken over kunst heeft steeds op een of andere manier geleid naar een spreken over dit spreken, over wat er bijvoorbeeld zo 'eigen' of juist zo 'vreemd' is aan dat spreken over kunst. (Zoals het ook altijd lijkt te moeten leiden naar uiteenzettingen over wat dit spreken nu zo 'objectief' dan wel zo 'subjectief' maakt.) De klassieke esthetica van de moderne tijd, van Kant over Hegel tot en met de hermeneutiek van de twintigste eeuw, heeft deze onontwikkbare afwijking van haar onderwerp volop ondergaan: spreken over kunst mondt in de filosofie van de moderne tijd stevast uit in een spreken over filosofie, over zichzelf. In dat opzicht heeft de kunst gezorgd voor een permanente 'aardverschuiving' in het filosoferen. Het verklaart waarom kunst in het wijsgerig discours vaak ongrijpbaarheid wordt toegedicht, enigszins vergelijkbaar met het bekende fenomeen van de roodverschuiving in de wetenschappelijke metingen van onze afstand tot de sterren: ten opzichte van ons spreken over kunst lijkt de kunst zelf zich met onnavolgbare snelheid te verwijderen.

1.4 ZICH BEGEVEN IN DE VERBEELDING

Maar de confrontatie met kunst betekent veel meer dan alleen deze verschuiving van het object en de aard van ons spreken. Want overvallen ons niet regelmatig, midden in deze eigenzinnige confrontatie, de nodige stiltes? Wat is hier eigenlijk in staat ons het zwijgen op te leggen? Is het het kunstwerk, of zijn wij het soms zelf, wij, die ineens gaan zwijgen, ineens de stilte bewaren onder invloed van beelden, waarmee we nochtans volop bezig waren gesprekken aan te knopen? Alsof we het gesprek tot zwijgen brengen dat we druk doende zijn te voeren. De kunst die ons spreken bewaart, bewaart ons hierdoor blijkbaar ook voor het spreken. Op die manier beschermt of bewaart de kunst ons stilzwijgen - een soort 'verzwijging' of 'verstilling' waaruit het spreken over kunst zich juist opricht. Dus bewaart de kunst onze stilte, precies zoals ze ons eerst *voor* de stilte had bewaard.

De verbeelding moet hier ergens middenin liggen, tussen de zwijgzaamheid en de verwoording die de kunst omvat. Het is een asymmetrisch middenrijk: verstomming en verwoording zijn als kustlijnen voor de kunst; maar de kunst, deze 'ocean van de schoonheid' (Plato), bestaat niet alleen uit kustlijnen, maar evenzeer uit de golvende oppervlakte van het beeld en de drukkende diepte van het begrip. De kunst bewaart zelf

haar oppervlakte en haar diepte, het stilzwijgen en het spreken bewaren op hun beurt haar 'grenzen'.

Een spreken dat zich begeeft in de betekenis van de artistieke beeltenis - in de verbeelding als het ware - is tegelijk een zwijgen dat in zichzelf verstilt. De esthetica van de moderne tijd bereikt een grens op het ogenblik dat ze leert te spreken over deze 'bewaring': het leren spreken over de stilte die ons altijd/ergens overvalt. Bijvoorbeeld bij Maurice Blanchot, die de vergelijking maakt tussen dit bewaren, als de bewaring van de kunst, en het kunnen spreken, vanuit de kunst, over wat in en rondom hetgeen daar bewaard wordt, verloren gaat. Of nog, bij Gilles Deleuze: 'De kunst bewaart, ze bewaart zichzelf, ze is het enige ter wereld wat bewaren kan.' Deze invalshoek lijkt het museum op het lijf geschreven: kunst is datgene wat zich in de bewaring begeeft, en wat zich, omgekeerd, vanuit deze bewaring geeft of aandient. Het is het hoofdkenmerk van het museale, uitgedrukt in deze dubbelzinnige formule: kunst gééft, door zich in de bewaring te begeven. Wat die gave precies inhoudt, is nog onduidelijk. Wat vaststaat is, dat ze dubbelzinnig is. In de bewaring is het de kunst die zichzelf geeft (we gaan in het museum 'iets' bekijken, wat we kunst noemen). Maar wat daar gegeven is, is een samenspel van het bewaarde (de collectie) en het bewarende (het museum). Het museum is niet zomaar een 'huis van bewaring', het vormt de wereld van de bewaring.

Dit wil ik in het spreken over kunst onderzoeken: 'verbeelding', 'verstilling', 'verstomming', 'bewaring', als vormen van een esthetische grenservaring - de ervaringen van een taal en van een denken die zich in de artistieke verbeelding hebben begeven. Het vormt een tweede eigenaardigheid, nauw verbonden met de spraakmakende inbraak van stilte, met dat onstuitbaar verglijden en verschuiven van ons spreken over kunst: de vanzelfsprekendheid van de kunst is toch maar de keerzijde - of beter allicht: de overkant - van haar 'vanzelfzwijgzaamheid'.

'De vanzelfsprekendheid van de kunst is toch maar de keerzijde - of beter allicht: de overkant - van haar 'vanzelfzwijgzaamheid'.

1.5 BIJBENEN

Dergelijke beschouwingen kunnen nooit volledig zijn zonder de opmerking dat zich - niet toevallig - precies op het raakvlak tussen kunsttheorie en artistieke praktijk in de vorige eeuw een markante verschuiving heeft voorgedaan, die zowel de beelden als het spreken over of 'met' beelden raakt. De kunstenaars hebben immers massaal, met de praktijken en middelen die hun eigen zijn, het domein van de beschouwing betreden - denk aan kubisme, constructivisme, surrealisme, conceptualisme - terwijl de filosofie vaak de indruk gaf dat ze onbeweeglijk van op de zijlijn - of om het adequater uit te drukken 'van buiten het kader' - is blijven toekijken, sprekend over zichzelf. Als het klopt dat beide domeinen zich met de jaren steeds vaker in elkaar zijn gaan verslikken, dan is het toch voornamelijk omdat de kunst hier gretiger heeft toegehapt en leerde om zichzelf te verbeelden (onder meer in het conceptuele), terwijl de filosofie hier hopeloos achterop hinkte. Op haar eigen terrein, in de balzaal van de taal, liep de filosofie op houten benen rond.

2. Oervegen

2.1 STRELINGEN VOOR HET OOG

De invalshoek van deze benadering wordt mede bepaald door de ervaring van de bovengenoemde mislukking van de moderne kunsttheorie. Men weet hoezeer deze te maken had met het feit dat de ambitie van de filosofie om zowel het kunstwerk als de werking van kunst (maatschappelijk, cultureel, wijsgerig, ja zelfs ethisch) de wet voor te schrijven, door de artistieke avant-gardes van de twintigste eeuw is ontmaskerd: de filosofie heeft over de kunst heen gepraat, het is veel minder de kunst als onderwerp die er aan de orde is dan wel het onderwerpen van kunst aan het 'eigenlijke' onderwerp: Rede, Idee, Zijn, Interpretatie... Kunst gaat de filosofie daarbij zozeer ter harte dat ze kan doorgaan voor hét filosofische onderwerp bij uitstek.

In de westerse cultuur heeft de contemplatieve esthetica (of de bevoorrechte relatie tussen het oog en de ziel) van meet af aan het voortouw genomen, zowel in de filosofie als in de theologie: 'Zien dat het Goed is' was er een esthetisch voorrecht van goddelijke allure. Het resulteerde in een esthetica waar de voeling met het artistieke radicaal 'gesublimeerd' werd, om het kantiaans uit te drukken. De goede smaak, de ervaring van het schone, en ten slotte ook de kennis van de kunst (in theorie, wetenschap, geschiedenis) zijn vooral in het geestesoog van geleerden tot leven gekomen. De instorting van dit model wordt glashelder aan het licht gebracht op het einde van de negentiende eeuw, door de opkomst van de beeldreproductie op grote schaal. Filosofen zijn nog volop aan het zoeken naar wat de kunst over henzelf te vertellen heeft wanneer de wereld hun spreken onverhoeds met een vloed aan beelden overspoelt. Opeens is men van een elitair cultiveren van schoonheid in de massaproductie van het beeld beland. Hierdoor werd kunst 'gehard'. Schoonheid kan sindsdien niet langer uitsluitend worden gedefinieerd door het oogstrelend karakter van het kunstwerk maar moet op z'n minst ook zoiets als de trefkracht van het beeld inhouden.

Ten slotte berust de traditionele kunsttheorie op een extreme tegenstelling (een zogenaamde *double bind*) in de zin dat ze het vrijwaren van een ideale oorsprong van schoonheid aan de *finish* met een erg hoge prijs betaalt: het verdwijnen, door verwijdering of zelfopheffing, van de kunst. Spreken over schoonheid is eigenlijk spreken over waarheid, over werkelijkheid, over begrip en dergelijke meer. In deze traditie bestaan kunsttheorie en kunstgeschiedenis hooguit om het verhaal aan deze overgang van schoonheid naar waarheid na te vertellen: als men al kan toestaan dat het de kunst is die een 'eerste veeg van betekenis' geeft, dan moet de eindstreep in ieder geval door de filosofie worden getrokken.

2.2 SCANNERS EN CENTAUREN

Het verloop van deze crisis kan men elders in detail volgen. Hier wil ik vooral de mogelijkheden onderzoeken die er voor de kunstfilosofie - vooral binnen het kader van de educatie - uit voortvloeien. De mislukking van de moderne esthetica te lijf gaan door er oude of nieuwe vormen van sentimentalisme tegenover te plaatsen biedt geen oplossing: eigenaardig genoeg kan de sublimering van het gevoel niet door een romantische terugkeer naar een of andere 'oorspronkelijk' gewaande individuele gevoelswereld ongedaan worden gemaakt. Het gevaar bestaat immers dat de balans na het echec van de objectgebonden benadering van de moderne esthetica in de andere richting zou doorslaan en men de werking van kunst voortaan zou construeren vanuit de effecten die ze bij het subject teweegbrengt. Men begrijpt dat dit niet meer dan de omkering van het probleem inhoudt, alsof het vruchteloze zoeken naar de Eilanden der Gelukzaligen ooit gecompenseerd zal kunnen worden door de meetbare hersenactiviteit die computers optekenen wanneer ik in een scanner aan eenhoorns en centauren lig te denken. Dat precies de wijsbegeerte in het verleden als geen ander ondervonden heeft hoe weinig objectief de kunstbeschouwing is (en hoe moeilijk zij met objectief-wetenschappelijke standaarden te ontleden valt) mag omgekeerd niet het alibi worden voor een bekering tot allerlei vormen van subjectivisme en/of sentimentalisme, hoe veredeld of goedbedoeld ze ook mogen zijn.

'Dat precies de wijsbegeerte in het verleden als geen ander ondervonden heeft hoe weinig objectief de kunstbeschouwing is, mag omgekeerd niet het alibi worden voor een bekering tot allerlei vormen van subjectivisme en/of sentimentalisme.'

2.3 DE NULGRAAD

Op een gegeven ogenblik - laten we zeggen vanaf Nietzsche - krijgt de filosofie in de gaten dat ze in die door haarzelf georganiseerde schipbreuk van de kunst mee ten onder dreigt te gaan. Dit inzicht brengt haar ertoe haar 'eerstgeboorterecht' op te geven en op zoek te gaan naar een punt waarin begrip en beeld vreedzaam kunnen coëxisteren. Nochtans moet worden gevreesd dat ook dit punt nog tot de traditionele theorie behoort. Het verwijst weliswaar niet langer naar een ideale oorsprong van kunstfilosofie maar creëert niettemin een nieuwe illusie, dat er namelijk een nulgraad zou bestaan vanwaar men twee kanten tegelijk op kan: boven het 'vriespunt' naar het beeld, en eronder naar het begrip. Ook vanuit dit perspectief blijven echter 'de spraak- en kijkverwarring tussen de kunstenaar, als maker van de vorm, en de theoreticus, als interpretator van de vorm' (Willem Elias) onverminderd voortbestaan.

2.4 'T IS ALTIJD IETS

Om deze - ongetwijfeld dubbelzinnige - evolutie van de kunst/filosofie zo goed mogelijk tot haar recht te laten komen wordt hier dan ook gepleit voor een enigszins andere benadering. Boven werd reeds als doelstelling geformuleerd dat een actuele filosofische aanpak moet uitgaan van pragmatische vooropstellingen (waarvan ik er zo dadelijk enkele zal uittesten). Die aanbeveling was niet gebaseerd op het opportunisme van een denken dat niet meer zou weten 'van welk pigment kleuren te maken'. Ze gaat veeleer uit van de idee dat het zopas beschreven echec van de moderne esthetica nog niet zo'n slechte zaak is, aangezien het

spreken over kunst erdoor wordt losgemaakt uit de knellende omhelzing van een idealistisch oorsprongsdenken. De onderliggende gedachtegang is de volgende: naarmate de filosofie de essentie van kunst benadert, vallen een voor een de standpunten weg door middel waarvan een filosoof over kunst 'essentiële', 'objectieve' vragen zou kunnen stellen, laat staan dito uitspraken doen. Elke toenadering tot de Essentie, de Oorsprong of het Object van de kunst resulteert dus in het verlies van het vermogen om erover te spreken. Er is geen gezamenlijk punt, geen nulgraad, waarin begrip en beeld ooit hun zonder-meer-samenvallen zullen kunnen vieren. Alle coördinaten van de nulgraad verdwijnen een voor een achter (of exacter: in) de werkelijkheid van de kunstbeleving. Voor zover de nulgraad sporen achterlaat zijn deze louter denkbeeldig, de rest - noem het afval, noem het winst - is kunst. Begrip van en voor de kunst zal dus op een of andere manier, in woord én in beeld, de herhaalbaarheid en 'achterhaalbaarheid' (wat niet wil zeggen: de uniformiteit) van esthetische ervaringen vooropstellen, in de zin dat iets altijd overblijft. Dit was inderdaad mijn aanknopingspunt, namelijk dat er altijd iets is wat overblijft: hetzij een beeld dat ons stilzwijgen afdwingt, hetzij een woord dat door het beeld aan de stilte wordt ontklokt. Het is in deze stilte van het beeld dat ons spreken ontluikt, het is omgekeerd in dit spreken dat de beeltenis ontluikt. Dit wederzijdse 'ontluiken' is de kunst. Het bijzondere tweeluik beeld/woord vindt men terug in de kunstfilosofie (de kunst/filosofie). Het filosofische spreken wordt door dit 'ontluiken-de' evenzeer getekend als de kunst zelf.

2.5 DE OERVEEG

Zoals gezegd, zoals aangetoond: er is iets wat blijft en beklijft, iets wat reesteert, en dit is hoogst dubbelzinnig. Ik noem dit het dubbelzinnige van de ontluiking. Deze dubbelzinnigheid is fundamenteel onbeslisbaar: ze duurt en duurt. Een mogelijke verwoording van deze gedachte kan, meen ik, plaatsvinden in het begrip 'oerveeg' - hier geïntroduceerd naar analogie met het bekende wetenschappelijke begrip oerknal: er is altijd al begonnen, in kunst zowel als in filosofie, in het uitbeelden zowel als het uitspreken. Datgene waarvan de kunstfilosoof (en bij uitbreiding de historicus, agoog, theoreticus) spreekt, heeft altijd al plaatsgegrepen. Spreken en kijken gebeurt reeds op basis van wat ik zal noemen het getekende. Daarom ook dat het als een getekend spreken kan worden bestempeld: ik bespreek iets waarmee een ander (misschien ikzelf, waarom niet?) de wereld heeft willen 'tekenen'. Er is altijd al een betekenen, iets van een betekenis. Omgekeerd staat wat in de kunst - of wat als kunst - gebeurt, zelf al in het teken van een kijken-en-spreken dat plaatsgrijpt bij de individuele kunstenaar (of de groep, de school). Ook 'tekenen' gebeurt dus op basis van iets wat altijd al begonnen is, namelijk de artistieke 'kijk- en spraak-verwarring'. Ik teken om iemand anders (misschien mezelf) iets duidelijk te maken. Daarom kan het tekenen, naar analogie met het kunstfilosofische spreken, gevat worden met het begrip sprekende tekens. Deze omwisseling van ervaringen valt niet te reduceren. Hier spreken van louter uit-wisseling, van een simpel rollenspel, kan niet volstaan: er

is metamorfose. Het getekend spreken is beeld en taal. Het sprekende teken is taal en beeld. Nochtans is het spreken geen tekenen en het tekenen geen spreken! Er is een verdubbeling van het laten spreken van de tekens: de kunstenaar maakt indruk en de spreker brengt begrip bij, terwijl beiden in wat ze doen spraak en teken, begrip en beeld, vervlechten. Deze dubbele vlecht is wat hier de 'oerveeg' heet: ik teken omdat er altijd al is getekend, wat wil zeggen dat ik spreek omdat er altijd al is gesproken, wat dan weer wil zeggen dat ook mijn spreken is getekend (door de betekenis, of het zoeken ernaar) en dat mijn tekenen sprekend is (de beeltenis die al dan niet aanspreekt)...

2.6 BESNAREN

De concrete gedachtegang waarmee deze verdubbeling van woord en beeld gestoffeerd kan worden, is nog niet *in extenso* ontwikkeld. De principes ervan kunnen echter wel al worden omschreven. Ze worden afgeleid uit de hierboven geschetste ontwikkeling. Het spreken over kunst kan niet langer uitgaan van de illusie dat ze met een welomlijnd object - of dit nu 'beeld' of 'woord' wordt genoemd - wordt geconfronteerd, op gevaar af verstrikt te raken in een onontwarbare *double bind*. Noch een nieuw sentimentalisme, noch een denken in termen van nulgraden biedt hiervoor een uitweg. Een aanvaardbare oplossing moet daarom gezocht worden in de richting van de vervlechting of verstrengeling van woord en beeld. Daarbij kan niet langer worden uitgegaan van de idee van een of andere 'volheid' van betekenis, waarin hetzij het woord, hetzij het beeld alles voor het zeggen krijgt. Voor zover onze ervaring reikt is er volheid noch leegte.

Zolang wij sprekend en beeldend met de wereld kunnen omgaan, zal wat overblijft altijd kunst zijn, dit (fel)besproken tekenen en dit betekenend spreken. Deze vlecht tussen woord en beeld kan men ook het besnaren van de wereld noemen. Er is geen ideale, lege ruimte waarin kunst ontstaat, geen nulgraad. Er is evenmin een volheid: niets is af, niets vervuld. Iets klinkt op en laat zich daarin - eventjes - herkennen, natrillend: het was zo goed als niets, want kijk, daar is het alweer voorbij. Maar het was wel degelijk iets en dat zal het blijven, altijd weer, keer op keer.

'Dit altijd/iets is altijd/ergens. Dat is de kunst: ze heeft plaats. Ze is daar, waar ze ruimte biedt aan dit gebeuren. Kunst is nooit waar het museum is: het museum is waar de kunst is.'

‘In musea beoefenen
voorprouers de kunst
van het denkbeeldige.’

3. Het beroep van de stilte

3.1 KUNSTZINNIGE CONFRONTATIES

Het museum is de ruimte waarin dit gebeuren plaatsgrijpt; maar het is daarin méér dan een plaats of een adres, het is de gebeurtenis zelf van de kunst waaraan een plaats geboden wordt. De stilte en het zwijgen, het spreken en aanspreken, het tekenen en getekend-zijn, kortom de vervlechting van beeltenis en betekenis, vormen de hoofdbestanddelen van het museumbezoek, de ademfrequenties van de kunstverzameling. De museale ruimte is doorgaans zó georganiseerd dat de rust van de confrontatie met de gepresenteerde beelden er tot de essentie van het bezoek wordt gerekend. Veeleer dan haar te verklaren vanuit het ‘respect’ dat de kunst hoe dan ook zou verdienen, of haar toe te schrijven aan de rol van ‘toevluchtsoord’ die musea in een overhaaste wereld zouden vervullen, lijkt deze rust in eerste instantie te maken te hebben met de vervlechting van uitbeelden, aanspreken, kijken, zwijgen, verzinnen, kortom: van het spreken-en-zwijgen met de beelden dat in de voorbijgeblazen bladzijden werd verkend. Het museum is de plaats bij uitstek waar al het vertoon, waar de hele beeldspraak van de kunst tot hun recht komen.

3.2 HET BEROEP VAN DE STILTE

Daarom is het zinvol de bedrijvigheid in het museum te omschrijven als het beroep van de stilte, omdat het gegeven-zijn van de stilte (in haar vele gedaanten) als een van de voornaamste gebeurtenissen in het museum kan worden beschouwd, omdat het bezoek of de rondleiding zelf gebaseerd zijn op een voortdurend beroep doen op stilte, op een aandachtig, onderzoekend kijken dat het spreken over kunst - de mogelijke doorbraak van een betekenis - uitlokt. Het beroep van de stilte ondersteunt de hypothese dat verzamelingen in musea over de hele wereld in hoge mate ‘denkbeeldig’ zijn: het is door ons denken erover dat een beeld wordt gevormd.

Dat deze stilte geen stilte is, leidt ons dus naar de voorzichtige hypothese dat deze beelden geen beelden zijn.

4. Over het schitterende heengaan

4.1 GESCHIEDENIS

Nog enkele opmerkingen voor de pragmatische toepassing aan bod komt. De bijzondere rol van de kunstgeschiedenis is door de conceptuele aanpak van mijn benadering tot dusver een beetje onderschat gebleven. Wel werd reeds gewezen op de immens grote rol die de kunst vervult bij de bewaring (in het spel van spreken en stilzwijgen). Men weet dat de essentiële historische functie van de kunst vooral in het Duitse Idealisme sterk is benadrukt. De kunst zorgt daar niet enkel voor het loutere voortbestaan van het verleden, door de materialisatie van de herinnering eraan, maar is er bovendien op gebrand dit verleden in al z'n luister aan de komende generaties te presenteren. Die idealistische visie op kunst als 'memorandum' van het verleden sluit nauw aan bij de oorsprongsobsessie van de moderne esthetica. Het *monumentum* is het *momentum* van de traditionele kunsttheorie.

4.2 VERVALLENDE GETUIGEN

De verleiding was en is inderdaad groot om kunstobjecten te beschouwen als mysterieuze maar bevoorrechte getuigen van een groots verleden. In die zin drukt de kunst blijvend haar stempel op het heden, aangezien ze van het opglanzen van wat geweest is haar specialiteit maakt. Van de kunst moet te allen tijde de glans - de schijn en de schitter - worden behouden. Verval moet te allen prijze worden uitgesloten. Erfgoed en restauratie, bescherming en kunstpatrimonium zijn haast synoniemen geworden. Alles wat niet ten prooi valt aan verval, zal kunst zijn. Voor zover het verleden in de vorm van een kunstobject, dus *als* kunst, wordt bewaard, is het waardevol. En bijgevolg: wat geen kunst is, zal vervallen.

Vervaldata: van Giotto tot Rafaël. En van Titiaan tot Velazquez. Van Cromagnon tot Opalka. Van koolstof-veertien tot digitalisering. Van Mummie tot Cloaca. En wel van zaal tot zaal...

4.3 EROVER

Ook met betrekking tot haar eigen particuliere geschiedenis zit de kunst dus opgescheept met een huizenhoge *double bind*. Het kunstbedrijf organiseert dagelijks en op ruime schaal de onderdrukking van het principe waarop haar bestaan berust: de eindigheid en vergankelijkheid van de dingen. Het is het vergane dat blijft schitteren voor zover het is bewaard. Het is de pracht en praal die de onvergankelijkheid van het vergankelijke toont. *A thing of beauty, a joy forever*. Het eeuwige, dat schittert (Plato). Kunnen we over dit schitterende heengaan? Het kan allicht alleen door erover te spreken. Dit alleen kan ons in herinnering brengen dat het hier iets historisch betreft (en ons dit weer doen vergeten).

'Het kunstbedrijf organiseert dagelijks en op ruime schaal de onderdrukking van het principe waarop haar bestaan berust: de eindigheid en vergankelijkheid van de dingen.'

5. In het bezoeken zoek

‘De verplaatsing door de verschillende zalen heen en het regelmatig halt houden op één bepaalde plaats, voor een uitgelezen schilderij of beeldhouwwerk, vormt als het ware het universele kenmerk van de museumwereld.’

5.1 DE PRAKTISCHE ONGANG MET KUNST

Het zoeken naar een consistent verhaal over kunst, dat onder meer in het begeleide bezoek van een publiek aan een vaste museumcollectie tot uitdrukking komt, kan op ontelbare wijzen vorm krijgen. Tot besluit van deze bijdrage wil ik vooral zoeken naar vormen die de concrete omgang met kunst, ontstaan in het rechtstreekse contact tussen de educatieve medewerkers en de groepen die ze begeleiden, aan de meer traditionele kunstpedagogische of kunsthistorische structuren kunnen onttrekken.

Een van die vormen, waaraan in deze bijdrage volop aandacht werd besteed, is de filosofische vraagstelling. Het spreekt vanzelf dat het hier niet de bedoeling kan zijn de wijsbegeerte in haar academische gedaante te introduceren en haar als het ware als een alternatief voor kunstpedagogie en/of kunstgeschiedenis te beschouwen: in dat geval zou het er sterk op lijken dat de ene traditionele communicatievorm door de andere wordt vervangen. De filosofische zoektocht naar de inhoudelijke ervaring (naar het gebeuren) van het museumbezoek, vereist dat de omgang met kunst vanuit de concrete gezamenlijke aanwezigheid van educatieve medewerkers, bezoekers, kunstwerken en museum ondervraagd wordt. Een puur theoretische vraagstelling is dan ook onhaalbaar. De esthetische omgangsvorm waarvan in deze bijdrage de contouren worden afgetast is van meet af aan praktisch.

5.2 UITGANGSPUNTEN

In het hier beschreven esthetisch pragmatisme worden voorlopig enkele grove krachtlijnen getrokken:

1. De verzameling (of, iets exacter allicht, het begrip verzameling) wordt in een ruime betekenis geïnterpreteerd. Ze omvat veel meer dan alleen de ruimtelijke opstelling van kunstwerken. Zoals gezegd behoren ook - noodzakelijkerwijs - de educatieve medewerkers, de bezoekers en het museum zelf tot wat hier in en rondom de kunst ‘verzameld’ is.
2. Het bezoek in het museum wordt voluit in deze wijsgerige benadering betrokken. Wat betekent ‘een museum bezoeken’? Wat zijn medewerkers en bezoekers op het spoor? Waarin - in welk gebeuren - zijn ze (op) zoek?
3. Essentieel voor het eigenzinnige verzamelen dat in het bezoek gestalte krijgt is het verhaal dat naar aanleiding van kunst-op-bezoek verteld wordt. Het is het verhaal van de kunst (in de betekenis van kunstvoorwerp) dat naar aanleiding van het bezoek uitdrukking krijgt; maar in even grote mate is het dat van een concreet gezamenlijk zoeken waarvan de aanwezigheid van het kunstvoorwerp dan weer de aanleiding of de uitnodiging vormt. (Hier stuiten we op de bovengenoemde vervlechting van beeld en woord.) Een wezenlijk kenmerk van het bezoek kan dan ook verwoord worden als het ‘onthalen van verhalen’: in het bezoek staan we open voor het verhaal dat vanuit de kunstverzameling - in de genoemde ruime betekenis - ontstaat. In het bezoek aan het museum komt de mens op verhaal.

5.3 GAAN/STAAN

Een van de meest evidente handelingen die tijdens het begeleide bezoek plaatsvinden, is het gaan staan voor het kunstwerk. In het museumbezoek wordt op een bijzondere, weliswaar vooraf georganiseerde, maar niettemin vrij spontane manier omgegaan met ruimtelijkheid. De verplaatsing door de verschillende zalen en het regelmatig halt houden op één bepaalde plaats, voor een uitgelezen schilderij of beeldhouwwerk, vormt als het ware het universele kenmerk van de museumwereld. Het is allerminst de bedoeling dit fenomeen als dusdanig voorafgaandelijk filosofisch te analyseren. Wel zal gepoogd worden de handeling zelf inhoudelijk aan het licht te brengen. De hierboven gestelde vraag naar de betekenis van het museumbezoek kan via deze omweg nader gethematiseerd worden, met name in de vraag wat het te betekenen heeft zich in een museumruimte voort te bewegen.

5.4 DE WANDELING ALS HANDELING

Wandelen in het museum vormt een aparte esthetische activiteit die in drie elementaire delen uiteenvalt: het gaan, het gaan staan, het staan. Deze begrippen kunnen als volgt worden ingevuld: het gaan is het zich-voortbewegen in de gegeven verzameling; het gaan-staan is het maken van een bepaalde, bewuste of onbewuste, keuze; het staan is het zoeken naar een verhaal dat passend is voor de gemaakte keuze. Deze activiteit - samengevat onder de noemer Gaan/Staan - vormt het element zelf waarin deze museumbenadering begrepen moet worden. Zowel het ontstaan zelf van het kunstzinnige verhaal (het formele aspect van de begeleiding) als hetgeen in het verhaal te berde wordt gebracht (het inhoudelijke aspect) zijn met dit elementaire Gaan/Staan verbonden.

De feitelijkheid van de museumruimte enerzijds en die van onze fysieke beweging daarbinnen anderzijds maken een aparte vertelling over de werkelijkheid mogelijk. Niet alleen de kunst zelf kan als een 'bijzondere werkelijkheid' worden voorgesteld. (We gaan hier niet in op de evidente problemen die dit soort uitspraken opwerpen; zie hierboven over de 'rest-functie' van kunst). Ook het spreken over de werkelijkheid dat naar aanleiding van de kunst ontstaat, leent zich tot een bijzonder gebeuren: het benoemen van 'dingen' - Eva's verleidelijke ogen (Cranach), schaduw in de stad (Berckheyde), goddelijke stukjes stof (De Ribera); deze en alle andere voorbeelden die hier nog volgen werden ontleend aan de vaste collectie van de KMSKB in Brussel - en de hiermee overeenstemmende 'gebeurtenissen' vinden niet in een alledaagse context plaats.



De Ribera, *Apollo vilt Marsyas* (detail)



Berckheyde,
De grote markt te Haarlem



Cranach, *Adam en Eva* (detail)

Zo worden we in staat gesteld om langer en vooral op een andere wijze en met een ongebruikelijker aandacht dan in het dagelijks leven van ons wordt gevergd, stil te staan bij deze gebeurtenissen en bij het ding waarin ze bestaan of waaruit ze ontstaan. Het vormt de basis van dit ongewone evenement van de museale wandeling, langs alle beelden van de tijd: terwijl we stilstaan en verstommen, terwijl we even onze stem verheffen om tot een betekenisvolle uitspraak te komen, zoekend naar aanknopingspunten in woorden en ervaringen, terwijl we hier en nu het hoofd schudden (maar daarnet nog knikten), terwijl we verder kuieren, een paar gedachten verzameland, die we denken terwijl het bezochte werk al uit ons zicht verdwijnt - gedachten die we daar ter plekke laten omdat een nieuw werk ginds alweer onze aandacht getrokken heeft. Verre gedachten, opkomend in verbeelde nabijheid.

6. Zich verlustigen

6.1 HET MUSEUM ALS LUSTOBJECT

Dit zijn slechts enkele van de redenen waarom men het Gaan/Staan kan beschouwen als de elementaire thematiek van het museumbezoek zoals dit in onze benadering, zoals gezegd vooral vanuit de esthetische praktijk, verschijnt. In die zin zal de educatieve medewerker het museumbezoek aanprijzen en het in de praktijk van haar of zijn spreken ook laten ‘aanvoelen’ (dus niet zomaar onderwijzen) in het genoegen van een esthetisch kuieren waarvan de voel- en kenbaarheid geconcretiseerd worden in en door de ‘verzameling’, in de hierboven beschreven ruime betekenis.

Het Gaan/Staan maakt deel uit van een bijzondere lustervaring waartoe vooral het hedendaagse museum ons weet te verleiden. Het maakt de museumruimte zelf tot een ‘lustobject’, dat de kunst verstaat om door z’n ongreepbaarheid en onbewoonbaarheid onze zintuigen te onthalen op een urenlang zoekraken in het geprikkeld-worden. Prikkels die, samen met de zintuigen waarop ze drijven, hun eigen tijd duren, en door hun eigen ruimten reizen.

6.2 ENKELE VOORBEELDEN

Het museumbezoek kan vanuit verschillende invalshoeken worden opgebouwd. Bij wijze van voorbeeld wil ik er hier drie opsommen: (1) ‘tijd’, (2) ‘het gebeuren: het verhaal’, (3) ‘ruimte’. Hieronder worden enkele toepassingen verkend van het soort filosofische categorieën die binnen het kader van zo’n praktisch-esthetische benadering aan bod kunnen komen.

(Deze lijst is vanzelfsprekend niet exhaustief. Op de voorbeelden zelf kan naar eigen inzicht gevarieerd worden. Ik onderstreep het feit dat de hier voorgestelde uitwerking slechts een denkbeeldig kader omvat, dat telkens verder gestoffeerd moet worden. De voorbeelden zijn zo gekozen dat de thema’s tijd, ruimte en verhaal elkaar telkens kunnen overlappen.)

Tijden van stilte (thema: tijd)

De nadruk ligt op de ‘afwezigheid’ van gebeurtenissen - in de actieve betekenis van dit laatste begrip. Er is nauwelijks een handeling aan te duiden waarvan het verhaal zou kunnen worden verteld. Er is met andere woorden geen sprake van een narratief tijdsverloop: de tijd zelf lijkt stil te staan. Wat kan men vertellen over de tijd die ‘stilstaat’? Hoe staan wij zelf tegenover zo’n tijd? Vallen wij erbuiten? Staan we er middenin? In welk soort ‘ruimte’ is deze stilstand gevat?

‘Het Gaan/Staan maakt de museumruimte zelf tot een “lustobject”, dat de kunst verstaat om door z’n ongreepbaarheid en onbewoonbaarheid onze zintuigen te onthalen op een urenlang zoekraken in het geprikkeld-worden.’



Evaristo Baschenis, *Muziekinstrumenten*



Daeye, *Mijmering* (detail)



Khnopff, *Memories* (detail)



Brusselmans,
De zolderkamer (detail)



Ingres, *Augustus luistert naar de Aeneïs* (detail)

Gaan staan voor het ontstellende (thema: gebeuren/verhaal)

Men kan proberen van het Gaan/Staan een ontstellend gebeuren te maken. Er is in bepaalde gevallen de kunstenaar die gaat staan voor de wereld (ook al bestaat die uitsluitend in zijn eigen hoofd) en die daarvan de ontstellende werkelijkheid uitbeeldt. In dat geval gaat de kunst staan voor (of in) het ontstellende van een al dan niet alledaagse realiteit. (Hermans, *Bij dageraad*)

Verder is er ook het ontstellende van het uitbeelden als zodanig. Hier wordt de toeschouwer voor het ontstellende van de kunst geplaatst: een gelegenheid om dieper in te gaan op de betekenis van hedendaagse kunst (Pistoletto, *Opalka*).



Pistoletto,
Groen gordijn



Opalka, *van 1 tot oneindig* (detail)



Charles Hermans, *Bij dageraad*

Lichamelijkheid zonder verhaal (thema: ruimte)

Onder dit thema kan het lichaam, in de breedst mogelijke betekenis van het woord, als 'ruimtelijkheid' worden opgevat. Het is de bedoeling een verband te leggen met het thema van 'het gebeuren: het verhaal', door te wijzen op de relatieve zelfstandigheid die beelden hebben ten opzichte van de traditionele verhalen die ze geacht worden uit te beelden. De ingebeelde ruimten waarin lichamen door de schilderkunst tot leven gebracht worden, zijn vaak ontleend aan bekende mythische of religieuze vertellingen, die zelf echter - zónder de (ver)beeldende kracht van de schilder - een veeleer verweesd bestaan zouden leiden. De bovengenoemde 'bijzonderheid' van de artistieke werkelijkheid lijkt hier goed tot haar recht te komen: het is niet zo dat het beeld een bekend verhaal alleen maar illustreert - het vertelt dit ook. Het is in deze zin dat ik hierboven heb gesteld dat ieder tekenen ook een spreken is, en ieder spreken een tekenen. Uiteraard zijn in deze context talloze voorbeelden mogelijk; wat dat betreft is het museum inderdaad een haast onuitputtelijke bron voor mogelijke variaties op een thema.

Zelf heb ik, tot besluit, één enkel thema gekozen: 'In de val'. Het is gebouwd rond een eenvoudige vergelijking tussen Bruegel en Rubens en hun respectievelijke uitbeelding van het thema van 'De Val / Het Verval':

- de mythologie, met 'De val van Icarus' (door beide kunstenaars geïllustreerd) en met het verhaal van 'Phaëthon en de zonnewagen' (door Rubens): hoogmoed komt voor de val;
- de theologie, in Bruegels 'Val der opstandige engelen': de oorsprong van het Kwaad;
- ten slotte, met een knipoog naar de dubbelzinnigheid van de taal, de 'val' in Bruegels 'Winterlandschap met schaatsers en vogelknip': hier de nietsvermoedende vogeltjes, daar het gladde ijs...

IN DE VAL:



Bruegel, *De val van Icarus* (detail)



Rubens, *De val van Icarus*



Rubens, *De val van Phaëthon*



Bruegel, *De val der opstandige engelen* (detail)



Bruegel, *Schaatsers en vogelknip* (detail)

LITERATUUR

- Th. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995(13).
- R. BARTHES, 'L'écriture et le silence', in: *Le degré zéro de l'écriture*, Parijs, Seuil, 1953.
- R. BARTHES, 'Sans Paroles', in: *L'empire des signes*, Parijs, Flammarion.
- J. BAUDRILLARD, *Le système des objets*, Parijs, Gallimard, 1968.
- W. BENJAMIN, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Nijmegen, SUN, 1985.
- M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Parijs, Gallimard, 1955.
- M. BLANCHOT, 'Où va la littérature?', in: *Le livre à venir*, Parijs, Gallimard, 1959.
- G. DELEUZE, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 1991.
- J. DERRIDA, 'Restitutions', in: *La vérité en peinture*, Parijs, Flammarion, 1978.
- W. ELIAS, *Tekens aan de wand*, Antwerpen-Baarn, Hadewijch, 1993.
- M. HEIDEGGER, *De oorsprong van het kunstwerk*, Meppel/Amsterdam, Boom, 1996.
- M. HEIDEGGER, *De tijd van het wereldbeeld*, Tielt/Bussum, Lannoo, 1983.
- J.-F. LYOTARD, *Leçons sur l'analytique du sublime*, Parijs, Galilée, 1991.
- J.-F. LYOTARD, *Le différend*, Parijs, Les Éditions de Minuit, 1983.
- J.-F. LYOTARD, *L'enthousiasme*, Parijs, Galilée, 1986.
- MERLEAU-PONTY, *Oog en geest*, Baarn, Ambo, 1996.
- J.-L. NANCY, *Le regard du portrait*, Parijs, Galilée, 2000.
- F. NIETZSCHE, 'Over leugen en waarheid in buiten-morele zin', in: *Waarheid en cultuur*, Meppel/Amsterdam, Boom, 1992.
- PLATO, *Faidros*.
- A. VAN SEVENANT, *Ademruimte*, Leende, Damon, 2000.